

Chopin | Rachmaninoff  
**CELLO SONATAS**

Jean-Guihen Queyras  
Alexander Melnikov



# CELLO SONATAS

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

**Cello Sonata op. 65**

G minor / *sol mineur* / g-Moll (1846-47)

1		I. Allegro moderato	14'39
2		II. Scherzo - Allegro con brio	4'46
3		III. Largo	3'18
4		IV. Finale - Allegro	6'20

SERGEI RACHMANINOFF (1873-1943)

**Cello Sonata op. 19**

G minor / *sol mineur* / g-Moll (1901)

5		I. Lento - Allegro moderato	12'37
6		II. Allegro scherzando	6'04
7		III. Andante	5'28
8		IV. Allegro mosso	9'53

**JEAN-GUIHEN QUEYRAS**, *cello*

**ALEXANDER MELNIKOV**, *piano*

Instruments:

Cello by Gioffredo Cappa, 1696, on loan from Mécénat Musical Société Générale

Piano Érard, Paris, Alexander Melnikov's collection [Chopin]

Piano Steinway [Rachmaninoff]

## La parole aux interprètes

### Chopin et Rachmaninov : qu'est-ce qui vous a conduits à réunir ces deux compositeurs ?

Ces deux sonates sont aujourd'hui admises dans la discographie comme formant une unité, un "tout". Elles sont intimement liées par l'hommage très fort que Rachmaninov rend à Chopin en s'inspirant, en 1901, de l'opus 65 de son aîné. Cette perspective n'est donc pas novatrice, mais nous étions désireux de faire ce parcours d'une sonate à l'autre, comme on revisite le grand classique qu'elles incarnent aujourd'hui.

### Comment expliquer cette puissance d'attraction de l'opus 65 dans l'imaginaire de Rachmaninov ?

Cette sonate occupe déjà une place singulière dans l'œuvre de Chopin : la "grande forme" n'est pas ce qui caractérise *a priori* son univers musical. Bien sûr, on pense aux concertos pour piano ; toutefois, le fil rouge de sa vie se dessine plutôt dans les petites formes : les préludes, les études, les valse, les impromptus... Si on regarde les manuscrits de cette partition pour violoncelle et piano, on s'aperçoit que Chopin annote, corrige, reprend, supprime et modifie des passages entiers. Il se heurte à une forme qui offre des résistances, à un instrument qui n'est pas le sien ; surtout, il s'inscrit plus que jamais dans la quête d'un langage musical empreint paradoxalement d'une grande liberté. À travers ces contraintes, il va créer une sonate qui, derrière le classicisme apparent de ses quatre mouvements (*maestoso*, *scherzo*, *largo*, *finale allegro*) impose une complexité formelle très singulière, source d'ambiguïtés fructueuses. C'est sans doute ce qui a fasciné Rachmaninov : ces zones d'incertitude très modernes et fécondes, particulièrement présentes dans le premier et le dernier mouvements. Alors qu'il vient de traverser une grande période de vulnérabilité, cette ambiguïté lui offre l'opportunité d'ouvrir son langage musical à des zones d'expression nouvelles, pleines de tensions, de clairs-obscur et d'une grande vitalité/humanité mêlées – comme en témoigne notamment l'*Andante*, une des plus belles phrases de la littérature pour violoncelle.

### Vous avez choisi d'enregistrer sur deux pianos différents. Pour quelle raison ?

Les deux sonates ont été écrites par des pianistes, ce qui explique naturellement pourquoi la partie de piano est incroyablement riche... Dans le cas de Chopin, l'intérêt d'un instrument d'époque est immense en raison de la densité de son écriture. Il joue sur des accords très riches, verticaux, avec énormément de notes. Le violoncelle est quant à lui utilisé dans tous ses registres, même le médium et le grave, moins puissants. La palette sonore veloutée du piano Érard de 1885 offre dans ce contexte beaucoup plus de transparence que le piano moderne : l'équilibre entre les deux instruments s'en trouve naturellement renforcé.

### On lit souvent que la sonate de Rachmaninov serait un "concerto de chambre pour piano". Qu'est-ce que cela implique pour les interprètes ?

Rachmaninov s'est inspiré très clairement des quatre mouvements de la sonate de Chopin en lui imprimant sa marque et son caractère propres. L'écriture chez lui est comme toujours foisonnante, il développe des harmonies sous la forme d'innombrables guirlandes de notes, dans une partition où les instruments dialoguent, bien sûr, mais où les rôles entre violoncelle et piano sont très précisément définis : le premier chante et le second développe une virtuosité étonnante. Jouer pleinement l'opulence, la richesse d'inventivité du piano, tout en préservant l'équilibre du dialogue entre les deux instruments, peut parfois s'avérer délicat. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains interprètes ont proposé des transcriptions avec quatre violoncelles afin que le pianiste puisse véritablement s'exprimer !

### Comment déjouer cette difficulté ?

*Jean-Guïhen Queyras* : Je m'en remets au toucher tout simplement magique d'Alexander Melnikov : il parvient à conférer une transparence extraordinaire à cette écriture luxuriante. Voilà bien la virtuosité ultime : maîtriser parfaitement les milliers de notes de l'une des pages les plus exigeantes du répertoire pour piano tout en faisant advenir l'essence même de ce qui est écrit – couleurs, mouvements, respirations – pour donner à voir l'architecture secrète de l'œuvre dans une absolue évidence. Le dialogue entre le violoncelle et le piano peut alors se déployer et faire entendre toute la force de vie et d'inventivité de Rachmaninov qui, d'une façon bouleversante dans cette sonate, donne corps à son inquiétude, à ses questionnements, à une certaine forme de fébrilité même. Ces frémissements existentiels dans lesquels prend paradoxalement racine cette déferlante de vitalité lui confèrent beaucoup d'humanité et nous convient, nous auditeurs, à une forme de dépassement et d'élévation aux colorations très slaves mais à la portée universelle.

Propos recueillis et mis en forme par CÉCILE COMBES

**Chopin** est assurément l'homme d'un seul instrument : le piano, auquel il a consacré l'essentiel de son activité de musicien, comme compositeur et interprète. Outre ses nombreuses œuvres pour piano solo, il a également composé deux concertos et quelques pièces concertantes, où le piano s'adjoint l'accompagnement plutôt discret d'un orchestre symphonique, mais aussi quelques mélodies, accompagnées évidemment au piano, ainsi qu'un petit nombre d'œuvres de musique de chambre, toutes avec piano. Parmi ces dernières, un instrument domine cependant : le violoncelle, présent dans quatre de ses cinq œuvres de chambre. Si certaines sont des pièces de circonstance, sacrifiant à la mode des morceaux de concert brillants sur des thèmes en vogue, Chopin a aussi composé deux œuvres d'envergure de forme classique, au début et à la fin de sa trop courte carrière : le *Trio* op. 8 (1828) et la *Sonate pour piano et violoncelle* op. 65.

Celle-ci est dédiée au plus éminent violoncelliste de son temps, Auguste Franck (1808-1884), avec qui Chopin s'était lié d'amitié peu de temps après son arrivée à Paris en 1831, et qui restera un de ses amis français parmi les plus fidèles. Elle a été composée sur une longue période : commencée en 1845, elle est poursuivie sur une bonne partie de l'année 1846 (conjointement avec la *Barcarolle* op. 60, la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, les *Nocturnes* op. 62 et les *Mazurkas* op. 63) et achevée au début de 1847. Si l'on en croit la quantité considérable d'esquisses laissées par le compositeur, la sonate lui a demandé un effort soutenu, ainsi qu'il le confie dans une lettre à sa sœur : "J'écris un peu et je raye beaucoup". Pour Chopin, ces années sont le moment où sa relation avec George Sand est en train de se distendre peu à peu : l'été 1846 est le dernier qu'il passera dans sa maison de campagne à Nohant. Sa santé se dégrade aussi progressivement, et Chopin se livre à un travail acharné pour essayer de surmonter toutes ces difficultés.

Chopin et Franck donnèrent la première audition intégrale de la sonate op. 65 en mars 1847, lors d'une soirée privée chez le compositeur, en l'honneur de Delfina Potocka, fidèle amie polonaise. Elle figurait aussi au programme du dernier concert public donné par Chopin à Paris, le 16 février 1848, devant un public choisi composé de l'élite sociale et artistique parisienne : la famille royale, l'aristocratie, les amis de Chopin... À cette occasion, Chopin, déjà affaibli par la maladie, renonça à jouer le difficile premier mouvement, aussi long que l'ensemble des trois autres, et d'une écriture qu'il jugeait peut-être trop sévère pour un tel auditoire. La sonate op. 65 fut la dernière œuvre éditée du vivant de Chopin, et sa réception fut mitigée, comme en témoigne la réaction de Moscheles, qui la compara à "une forêt sauvage, où un rayon de soleil n'apparaît que par intermittence".

Le premier mouvement est effectivement d'une densité remarquable et renonce aux séductions sonores les plus immédiates au profit d'une élaboration savante des thèmes (avec des liens cycliques entres eux), une texture polyphonique serrée, un langage sans cesse modulant, et une forme sans redites, en constante évolution. Le piano lance sobrement l'amorce du premier thème puis joue une *cadenza* qui semble une ultime concession aux effets virtuoses ; il s'agit en fait de la mise en scène de l'entrée du violoncelle, dont le timbre grave confère à l'œuvre sa noblesse sérieuse. Une belle énergie se dégage des échanges entre les deux partenaires, sur un ton passionné, presque héroïque. Une accalmie soudaine annonce l'arrivée du second thème, brièvement éclairée de la lueur du mode majeur, contrastant avec l'omniprésence des tonalités mineures. Après la classique reprise de l'exposition, dont l'auditeur a fort besoin pour assimiler toute cette richesse thématique, le développement retravaille de fond en comble les éléments du premier thème, si bien que Chopin ne juge pas nécessaire d'en faire la réexposition. Seul le second thème sera clairement réexposé, suivi d'une vaste *coda* aux envolées héroïques.

Ni le *scherzo*, plus classique, ni le bref mouvement lent lyrique, d'une étonnante économie de moyens, ne peuvent rivaliser avec le poids de ce premier mouvement, que seul le finale semble vouloir équilibrer. D'une forme qui se réfère au rondo, mais qui transforme et développe sans cesse ses thèmes, ce final retrouve la densité et l'intensité expressive du premier mouvement, et se termine de manière positive et exultante, dans la lumière rayonnante de *sol* majeur. L'écriture de cette magnifique sonate témoigne d'un renouvellement étonnant, qui présageait peut-être une évolution stylistique profonde. Comment Chopin aurait-il encore composé par la suite, si la maladie pulmonaire ne l'avait emporté à l'âge de trente-neuf ans ?

Bien que pianiste virtuose, Rachmaninov ne s'est pas cantonné à la composition pour piano (il a écrit nombre d'œuvres symphoniques, des opéras, de la musique chorale religieuse...), mais celui-ci reste prépondérant dans sa création, et il en fut bien sûr le premier interprète. La musique de chambre n'occupe qu'une part modeste dans son œuvre, avec quelques essais juvéniles, deux "*Trios élégiaques*" (dont le second fut écrit à la mémoire de son mentor Tchaïkovski) et la *Sonate pour piano et violoncelle* op. 19. Toutes ces œuvres datent de la période de jeunesse de Rachmaninov : la sonate est même sa dernière œuvre de musique de chambre, commencée pendant l'été 1901 et achevée la veille de sa création à Moscou, le 1<sup>er</sup> décembre de la même année. Le dédicataire en est son ami le violoncelliste Anatoli Brandoukov (1859-1930), considéré comme le père de la grande école russe du violoncelle, pour qui il avait déjà écrit en 1892 sa première œuvre publiée, les *Deux Pièces* op. 2 (*Prélude* et *Danse orientale*).

Rachmaninov sortait tout juste d'une période difficile : après l'échec de son ambitieuse *Première symphonie* en 1897 (la création publique en avait été manifestement sabotée par des instrumentistes hostiles sous la direction d'un Glazounov sans doute en état d'ébriété), il avait sombré dans une longue et profonde dépression, et songeait à abandonner la composition, se tournant vers la direction d'orchestre. Mais il eut finalement recours, de janvier à juin 1900, à une thérapie à base d'hypnose prodiguée par le neurologue N.V. Dahl, qui s'avéra libératrice. Rachmaninov retrouva confiance en lui et entama la composition de son second concerto pour piano et orchestre, auquel il songeait depuis plusieurs années, et dont la création à Moscou sous la direction de son cousin Alexandre Siloti à l'automne 1901 fut un franc succès. La composition de la sonate op. 19 bénéficia de ces auspices favorables, dont se félicite Rachmaninov : "Mon angoisse était passée et avait fait place à un état de rêverie printanière, à une sorte de nostalgie pleine d'espoirs et de désirs".

Cet état d'esprit se ressent dans l'expressivité de la sonate, qui doit beaucoup, de manière consciente ou inconsciente, au modèle de Chopin : même tonalité sombre et bouillonnante de *sol* mineur, même coupe en quatre mouvements avec le *scherzo* en deuxième position, même recherche d'un discours construit et passionné, emportant les deux protagonistes dans un échange exacerbé. L'originalité de la sonate de Rachmaninov tient cependant à son lyrisme plus expansif que celui de Chopin (celui-ci s'étant sans doute astreint, dans sa sonate, à limiter sa veine expressive personnelle au profit d'une construction thématique dense et rigoureuse). Les phrases mélodiques de Rachmaninov, longues et amples, sont modelées jusqu'à atteindre un paroxysme d'émotion irrésistible, soutenu par une écriture pianistique somptueuse, parfois presque débordante.

On remarquera cependant dans le *scherzo* une inspiration différente : celle de Schumann, ou encore du lied *Le Roi des Aulnes* de Schubert. Le fantastique romantique "noir" s'y déploie avec une fougue dans la sombre tonalité d'*ut* mineur, selon un rythme implacable, aux accents habilement contrariés. Mais bientôt le lyrisme porté par la voix chaude du violoncelle reparait dans le trio central. La sonate s'achève par un final débordant de joie et de vitalité, dans la lumineuse tonalité de *sol* majeur.

ISABELLE ROUARD

## A word from the performers

**Chopin and Rachmaninoff: what led you to couple these two composers?** These two sonatas are now generally accepted in the discography as forming a unity, a ‘whole’. They’re closely linked in that Rachmaninoff paid overt homage to Chopin by taking the latter’s Sonata op.65 as his model in 1901. So there’s nothing new about looking at the two works from this perspective, but we were keen to embark on this journey from one sonata to the other, as if to revisit the high classicism they embody for us today.

**How do you explain the powerful attraction Chopin’s op.65 exerted on Rachmaninoff’s imagination?**

The sonata already occupies an exceptional place in Chopin’s oeuvre: on the face of it, ‘large-scale form’ is not a characteristic of his musical world. Admittedly, there are the piano concertos, but the unifying thread that runs through his creative life is to be perceived more in the smaller forms, the preludes, études, waltzes, impromptus and so on. If you look at the manuscript sources of the piece, you realise that Chopin annotated, corrected, revised, deleted and altered entire passages. He was confronting a form that refused to yield easily and an instrument that was not his own; above all, he was concerned more than ever to seek a musical language that, paradoxically, was imbued with great freedom. Working within these constraints, he created a sonata which, behind the apparent classicism of its four movements (Maestoso, Scherzo, Largo, Finale: Allegro), imposes a highly unusual formal complexity, a source of fruitful ambiguities. This is probably what fascinated Rachmaninoff: these very modern and fruitful zones of uncertainty, found especially in the first and last movements. At a time when the Russian composer had just gone through a period of great psychological vulnerability, that ambiguity gave him the opportunity to open up his musical language to new areas of expression, marked by tension, chiaroscuro and a striking blend of vitality and humanity – this appears particularly clearly in the Largo, which opens with one of the most beautiful phrases in the cello literature.

**Why did you choose to record on two different pianos?**

Both sonatas were written by pianists, which naturally explains why the piano part is so incredibly rich. It’s immensely interesting to use a period instrument in the case of Chopin because his textures are so dense. He makes great play with rich, vertical chords, containing whole fistfuls of notes. The cello is extensively used in all its registers, even the less powerful medium and bass. In that context, the velvety sound palette of the 1885 Érard piano offers much greater transparency than the modern instrument: as a result, the balance between piano and cello is automatically strengthened.

**Many commentators have said that the Rachmaninoff sonata is a ‘chamber concerto for piano’. What does that imply for the performers?**

Rachmaninoff very clearly drew inspiration from the four movements of the Chopin sonata, while leaving his personal stamp and character on the resulting work. The texture is lush, as always with him, and he builds up his harmonies in infinite garlands of notes. There’s dialogue between the instruments, of course, but the respective roles of cello and piano are very precisely defined: the former sings and the latter generates astonishing virtuosity. To bring out the full opulence and richness of the inventive piano writing, while trying to preserve a balance in the dialogue between the two instruments, can sometimes prove a tricky proposition. That’s why some performers have actually suggested transcriptions using four cellos so that the pianist can really let himself or herself go!

**How can this difficulty be overcome?**

*(Jean-Guihen Queyras)* I place my trust in Alexander Melnikov’s simply magical touch: he manages to bring an extraordinary transparency to this luxuriant piano writing. That’s the ultimate virtuosity: to achieve perfect mastery of the thousands of notes in one of the most demanding pieces in the piano repertoire, while at the same time bringing out the very essence of what is written – colours, tempi, phrasing – in order to lay bare the hidden architecture of the work with absolute clarity. That enables the dialogue between cello and piano to unfold and reveal in turn all the life force and inventiveness of Rachmaninoff: in this sonata he gives concrete form to his anxiety, his questionings, even a certain degree of febrility. The existential tremors in which this surge of vitality is paradoxically rooted bestow great humanity on the work and invites us as listeners to a form of transcendence and elevation, bathed in eminently Slavic colours, of course, yet possessing universal relevance.

Interviewer: CÉCILE COMBES  
Translation: Charles Johnston

**Chopin** was certainly the man of but a single instrument, the piano, to which he devoted the overwhelming proportion of his musical activity as composer and performer. In addition to his numerous works for solo piano, he also wrote two concertos and a handful of few concertante pieces in which the soloist is rather discreetly accompanied by a symphony orchestra, as well as a few songs (with keyboard accompaniment, of course), and a small number of chamber works, all with piano. Among the last-named category, however, one instrument dominates: the cello, present in four of his five chamber compositions. While some of these are occasional pieces, following the fashion for brilliant concert pieces on currently popular themes, Chopin also wrote two large-scale works in Classical forms at the beginning and end of his all too brief career: the Piano Trio op.8 (1828) and the Sonata for piano and cello op.65.

The sonata is dedicated to the most eminent cellist of his time, Auguste Franchomme (1808-84), with whom Chopin had become friendly shortly after his arrival in Paris in 1831, and who would remain one of his staunchest French supporters. Its composition stretched over an extended period: begun in 1845, continued over much of 1846 (alongside the Barcarolle op.60, the Polonaise-Fantaisie op.61, the Nocturnes op.62 and the Mazurkas op.63) and completed early in 1847. If the considerable number of sketches left by the composer is anything to go by, the sonata demanded a concentrated effort, as he reported in a letter to his sister: 'I write a little and cross out a lot.' These were the years when Chopin's relationship with George Sand was gradually becoming more distant: the summer of 1846 was the last one he spent at her country house at Nohant. His health was also deteriorating little by little, and Chopin worked unremittingly in the hope of surmounting these troubles.

Chopin and Franchomme gave the first complete performance of the Sonata op.65 in March 1847, at a private soirée in the composer's home given in honour of Delfina Potocka, a faithful Polish friend. It was also on the programme of Chopin's last public concert in Paris, given on 16 February 1848 before a select audience made up of the city's social and artistic elite: the royal family, the aristocracy, friends of the composer, among others. On this occasion Chopin, already weakened by illness, decided to omit the difficult first movement, which was as long as the other three put together, and was written in a style that he may have thought too severe for such an audience. The sonata was Chopin's last work to be published during his lifetime, and it got a mixed reception, as instanced by the reaction of Moscheles, who compared it to 'a wild overgrown forest, into which only an occasional sunbeam penetrates'.

The first movement is indeed remarkably dense, eschewing more immediate aural enticements in favour of a skilful elaboration of its themes (linked in cyclic fashion), a tight-knit polyphonic texture, a constantly modulating harmonic idiom, and a continuously evolving form that avoids needless repetition. The piano soberly states the opening of the first theme, then plays a cadenza that seems to be a final concession to virtuoso effects; in fact, it sets the scene for the entry of the cello, whose deep timbre gives the work its grave nobility. The exchanges between the two partners, in a passionate, almost heroic tone, work up a fine energy. A sudden lull announces the arrival of the second theme, briefly illuminated by the glow of the major mode, contrasting with the omnipresence of minor keys. After the formal repeat of the exposition, which the listener badly needs in order to assimilate all this thematic richness, the development reworks the elements of the first theme so thoroughly that Chopin does not consider it necessary to recapitulate it. Only the second theme is clearly recapitulated, followed by a lengthy coda soaring to heroic heights.

Neither the more classically-minded Scherzo nor the brief lyrical slow movement, with its astonishing economy of means, can rival the weight of this opening movement, which only the Finale seems to make an attempt to balance. In a form that refers to the rondo, but which constantly transforms and develops its themes, it restores the density and expressive intensity found in the first movement, and ends positively and exultantly, in the radiant light of G major. This magnificent sonata testifies to an astonishing renewal of compositional resources, which perhaps presaged a far-reaching stylistic evolution. How would Chopin have composed in later years if lung disease had not carried him off at the age of thirty-nine?

Virtuoso pianist though he was, Rachmaninoff did not confine himself to composing for his instrument (he wrote numerous orchestral works, as well as operas, sacred choral music, and so forth), but the piano remained the preponderant element in his creative output, and he was, of course, his own foremost interpreter. Chamber music occupies only a modest part of his oeuvre, with a few juvenile essays, two 'Trios élégiaques' (the second of which was written in memory of his mentor Tchaikovsky) and the Sonata for piano and cello op.19. All these works date from Rachmaninoff's early period: indeed, the sonata was his last chamber composition, begun in the summer of 1901 and completed just before its premiere in Moscow on 1 December of the same year. The dedicatee was his friend Anatoly Brandukov (1859-1930), considered to be the father of the great Russian cello school, for whom he had already written his first published work, the Two Pieces op.2 (*Prélude* and *Danse orientale*) of 1892.

Rachmaninoff had just emerged from a painful phase of his life: after the failure of his ambitious First Symphony in 1897 (the public premiere had manifestly been sabotaged by hostile instrumentalists under the direction of a probably inebriated Glazunov), he had sunk into a long, deep depression, and was thinking of abandoning composition and turning to conducting. Between January and June 1900, however, he finally followed a course of treatment based on hypnosis with the neurologist N. V. Dahl, which had a liberating effect. Rachmaninoff regained his self-confidence and began composing his Second Piano Concerto, which he had been thinking about for several years. It enjoyed a highly successful premiere in Moscow in the autumn of 1901 with his cousin Alexander Ziloti conducting. The composition of the Sonata op.19 benefited from these favourable circumstances. Rachmaninoff expressed his delight: 'My anxiety had passed and had given way to a state of springtime reverie, a kind of yearning full of hopes and desires.'

This state of mind is reflected in the expressive character of the sonata, which owes much, consciously or unconsciously, to the model of Chopin's work: the same dark, seething key of G minor, the same four-movement layout with the scherzo in second position, the same aspiration to a passionate yet structured discourse, sweeping the two protagonists along in an intense exchange. The originality of Rachmaninoff's sonata, however, lies in its lyricism, more expansive than in Chopin's (the latter having no doubt forced himself to restrain his personal expressive vein in favour of a dense, rigorous thematic construction). Rachmaninoff's long, ample melodic phrases are fashioned so as to rise to an irresistible emotional climax, supported by sumptuous, sometimes almost overwhelming piano writing.

In the scherzo, though, one may notice a different source of inspiration: the music of Schumann, or even Schubert's lied *Erkönig*. The gloomy fantastical vein of the Romantics is deployed with fiery passion in the dark key of C minor, underpinned by a relentless rhythm with cleverly contrived offbeat accents. But soon the lyricism inherent in the warm voice of the cello returns in the central trio section. The sonata is rounded off by a finale brimming with joy and vitality, in the luminous key of G major.

ISABELLE ROUARD

Translation: Charles Johnston

## Das Wort haben die Interpreten

### **Chopin und Rachmaninow: Was hat Sie dazu geführt, diese beiden Komponisten zu kombinieren?**

Im diskografischen Bereich gelten heute diese beiden Sonaten als Einheit, als „Ganzes“. Sie sind eng miteinander verbunden durch die große Ehre, die Rachmaninow Chopin erwies, als er sich 1901 vom Opus 65 seines älteren Kollegen inspirieren ließ. Diese Sicht ist also nicht neu, aber es war unser Wunsch, den Gang von einer Sonate zur anderen zu machen, so, wie man letztlich Klassiker, wie es die beiden Werke nunmehr sind, neu interpretiert.

### **Wie lässt sich erklären, dass das Opus 65 auf Rachmaninows Vorstellungswelt eine solch starke Anziehungskraft ausübte?**

Diese Sonate nimmt schon in Chopins Werk einen besonderen Platz ein: Die „große Form“ ist nämlich für seine musikalische Welt durchaus nicht charakteristisch. Gewiss, es gibt da seine Klavierkonzerte, doch sind es eher die kleinen Formen, die sich wie ein roter Faden durch sein Leben ziehen: die Préludes, Etüden, Walzer, Impromptus... Sieht man sich die Manuskripte dieses Werks für Violoncello und Klavier an, stellt man fest, dass Chopin ganze Passagen mit Anmerkungen und Korrekturen versah, sie veränderte, löschte und wieder aufnahm. Er sah sich mit einer widerspenstigen Form konfrontiert und mit einem Instrument, das nicht seines war; und vor allem strebte er ganz bewusst und mehr denn je eine bestimmte Tonsprache an, die jedoch auch von großer Freiheit geprägt sein sollte. Und mit diesem Anspruch schuf er eine Sonate, die sich mit ihren vier Sätzen (*maestoso*, *scherzo*, *largo*, *finale allegro*) scheinbar an die Klassik anlehnt, jedoch formal von einzigartiger Komplexität ist, eine Quelle ergiebiger Mehrdeutigkeiten. Das war es zweifellos, was Rachmaninow faszinierte: diese sehr modernen, zündenden Zonen der Unbestimmtheit, die insbesondere im ersten und letzten Satz vorkommen. In der von Verletzungen gekennzeichneten Phase, die er damals gerade durchlebt hatte, ermöglichte ihm diese Mehrdeutigkeit die Öffnung seiner Tonsprache hin zu neuartigen expressiven Momenten, die von Spannungen, Helldunkel und einer starken Mischung von Vitalität und Menschlichkeit geprägt sind – dies zeigt sich vor allem im Andante, einem der schönsten Sätze des Violoncello-Repertoires.

### **Sie haben sich dafür entschieden, für die Aufnahme zwei verschiedene Flügel zu benutzen. Aus welchem Grund?**

Beide Sonaten wurden von Pianisten komponiert, was natürlich erklärt, warum der Klavierpart so unglaublich reich ist... Was Chopin betrifft, so ist angesichts seines dichten Tonsatzes ein historisches Instrument von größter Bedeutung. Er setzt auf opulente, vertikale Akkorde mit enorm vielen Noten. Das Violoncello bewegt sich in allen Registern, auch in der weniger kräftigen mittleren und tiefen Lage. Die samtige Klangpalette des Érard-Flügels von 1885 bietet insofern viel mehr Transparenz als ein moderner Flügel: So kommt es ganz natürlich zu einer besseren Balance zwischen den beiden Instrumenten.

### **Es ist oft zu lesen, dass Rachmaninows Sonate ein „Kammerkonzert für Klavier“ sei. Was bedeutet dies für die Interpreten?**

Es ist ganz klar, dass sich Rachmaninow von den vier Sätzen der Chopin-Sonate inspirieren ließ und dabei sein Werk dennoch charakteristisch gestaltete und persönlich prägte. Seine Klangsprache ist wie immer gehaltvoll, er spinnt Harmonien in Form unendlicher Notengirlanden aus, und dies in einem Stück, in dem die Instrumente zwar miteinander im Dialog stehen, doch wo die Rollen von Violoncello und Klavier sehr genau definiert sind: Ersteres singt und Zweiteres entfaltet eine erstaunliche Virtuosität. Dieser ganzen Opulenz und diesem Einfallsreichtum im Klavier gerecht zu werden und dabei das Gleichgewicht des Zwiegesprächs zwischen den beiden Instrumenten aufrechtzuerhalten, kann sich zuweilen als heikel erweisen. Das ist übrigens der Grund, warum gewisse Interpreten Bearbeitungen für vier Violoncellos vorgelegt haben, damit der Pianist sich wirklich ausdrücken kann!

### **Wie lässt sich diese Schwierigkeit umgehen?**

*Jean-Guihen Queyras*: Ich verlasse mich auf Alexander Melnikov, dessen Anschlag schlicht magisch ist: Er schafft es, dieser fülligen Tonsprache eine außerordentliche Transparenz zu verleihen. Das ist absolute Virtuosität: Die vielen tausend Noten eines der anspruchsvollsten Stücke des Klavierrepertoires perfekt zu beherrschen und dabei das Wesen dessen, was geschrieben steht, zur Geltung zu bringen – Klangfarben, Bewegung, Atmung –, um die verborgene Architektur der Sonate mit größter Selbstverständlichkeit erfahrbar zu machen. So kann sich der Dialog zwischen dem Violoncello und dem Klavier entfalten und Rachmaninows ganze vitale Energie und seinen Ideenreichtum zu Gehör bringen; auf überwältigende Weise gibt der Komponist in diesem Werk seiner Unruhe, seinen Problemen und selbst einer gewissen Form von Hektik Gestalt. Dieses existenzielle Beben, in dem die stürmische Vitalität paradoxerweise wurzelt, verleiht ihm eine große Menschlichkeit und lädt uns, die Zuhörerschaft, ein, eine Grenzüberschreitung und Überhöhung zu erleben, die sehr slawisch gefärbt, aber von universeller Bedeutung ist.

Gesprächsführung und Ausarbeitung des Textes: Cécile Combes

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

**Chopin** fühlte sich zweifellos vor allem mit einem Instrument verbunden: dem Klavier. Ihm hat er seine Tätigkeit als Komponist und Interpret hauptsächlich gewidmet. Neben seinen zahlreichen Werken für Klavier solo schrieb er zwei Klavierkonzerte, einige konzertante Stücke, in denen dieses Instrument ein eher zurückhaltender Begleiter des Sinfonieorchesters ist, ein paar Lieder mit Klavierbegleitung sowie eine geringe Anzahl Kammermusikwerke, die das Klavier einbeziehen. Bei Letzteren ist ein anderes Instrument vorherrschend, nämlich das Violoncello, das in vier dieser fünf Kompositionen zum Einsatz kommt. Einige sind Gelegenheitswerke, die sich der Mode der brillanten Konzertstücke mit beliebten Themen unterwerfen, doch hat Chopin am Anfang und am Ende seiner allzu kurzen Laufbahn auch zwei breit angelegte Werke in klassischer Form geschrieben: das *Trio* op. 8 (1828) und die *Sonate für Klavier und Violoncello* op. 65.

Diese ist Auguste Franchomme (1808-1884), dem bedeutendsten Violoncellisten seiner Zeit, gewidmet, mit dem Chopin kurz nach seiner Ankunft in Paris 1831 Freundschaft geschlossen hatte und der zu einem seiner treuesten französischen Freunde gehören sollte. Die Entstehung der Sonate erstreckt sich über eine lange Zeit: Sie wurde 1845 in Angriff genommen, während eines Großteils des Jahres 1846 fortgeführt (zusammen mit der *Barcarolle* op. 60, der *Polonaise-Fantaisie* op. 61, den *Nocturnes* op. 62 und den *Mazurken* op. 63) und Anfang 1847 vollendet. Aus der großen Menge der von Chopin hinterlassenen Skizzen lässt sich schließen, dass ihn diese Sonate sehr in Anspruch nahm, was er in einem Brief an seine Schwester auch zum Ausdruck brachte: „Ich schreibe wenig und streiche viel.“ In jenen Jahren lockerte sich seine Beziehung zu George Sand allmählich: Der Sommer 1846 war der letzte, den er in ihrem Landhaus in Nohant verbrachte. Außerdem verschlechterte sich sein Gesundheitszustand nach und nach, und um zu versuchen, diese Schwierigkeiten zu bewältigen, stürzte sich Chopin verbissen in seine Arbeit.

Die Cellosonate op. 65 wurde von Chopin und Franchomme im März 1847 uraufgeführt, und zwar im Rahmen einer privaten Abendeinladung im Haus des Komponisten und zu Ehren von Delfina Potocka, einer treuen polnischen Freundin. Sie war auch Teil des Programms von Chopins letztem öffentlichen Konzert am 16. Februar 1848 in Paris, dem als erlesenes Publikum die gesellschaftliche und künstlerische Elite der Stadt beiwohnte: die königliche Familie, die Aristokratie, die Freunde Chopins usw. Bei diesem Anlass verzichtete der durch Krankheit bereits geschwächte Chopin darauf, den schwierigen ersten Satz zu spielen, der ebenso lang ist wie die drei anderen zusammen und dessen Tonsprache der Komponist womöglich für diese Zuhörerschaft als zu nüchtern erachtete. Diese Sonate war das letzte Werk, das zu Chopins Lebzeiten veröffentlicht wurde. Man nahm sie recht kühl auf, wie etwa die Reaktion von Moscheles zeigt, der sie mit einer „Waldwildnis“ verglich, in die „ein Sonnenstrahl nur ab und zu einfällt“.

Der erste Satz ist in der Tat ausgesprochen dicht und verzichtet auf unmittelbar hörbare Reize zugunsten einer kunstvollen Ausarbeitung der Themen (die zyklisch miteinander verbunden werden), einer straffen polyphonen Textur, einer unentwegt modulierenden Klangsprache und einer Form, die ohne unnötige Wiederholungen auskommt und sich ständig wandelt. Das Klavier setzt sachlich das erste Thema in Gang, um dann eine *cadenza* zu spielen, die wie ein letztes Zugeständnis an eine effektvolle Virtuosität wirkt; dabei handelt es sich eigentlich um die Inszenierung des Einsatzes des Violoncellos, dessen tiefer Klang dem Werk seine ernste Erhabenheit verleiht. In einem leidenschaftlichen, fast heroischen Tonfall tauschen sich die beiden Partner aus und verströmen dabei eine gefällige Energie. Mit einer unvermittelt eintretenden Ruhephase wird das zweite Thema angekündigt, begleitet von einem kurzen Aufleuchten der lichten Durtonart, die mit den allgegenwärtigen Molltonarten kontrastiert. Nach der klassischen Wiederholung der Exposition, die für den Zuhörer unbedingt notwendig ist, damit er diesen ganzen thematischen Reichtum erfassen kann, verarbeitet die Durchführung die Elemente des ersten Themas so ausführlich, dass Chopin davon absah, es in der Reprise wieder aufzunehmen. Nur das zweite Thema erscheint noch einmal recht deutlich, gefolgt von einer ausgedehnten *Coda* mit kühnen Höhenflügen.

Weder das eher klassische *Scherzo* noch der kurze, poetische langsame Satz, der eine erstaunlich sparsame Anwendung der Mittel zeigt, kommen gegen das Gewicht dieses ersten Satzes an, den lediglich das *Finale* auszugleichen scheint. Formal nimmt es Bezug auf das Rondo, wobei seine Themen jedoch unablässig abgewandelt und entwickelt werden. Es hat die Dichte und Ausdruckskraft des ersten Satzes und schließt auf positive, jubelnde Art und Weise und im strahlenden Licht der Tonart G-Dur. Die Gestaltung dieser wunderbaren Sonate zeugt von einem bemerkenswerten Streben nach Erneuerung und könnte auf einen kommenden, tiefgreifenden stilistischen Wandel hindeuten. Wie hätte Chopin wohl in der Folge komponiert, wäre er nicht im Alter von 39 Jahren seiner Lungenkrankheit erlegen?

Rachmaninow war zwar ein Klaviervirtuose, doch beschäftigte er sich als Komponist nicht nur mit diesem Instrument (er schrieb u.a. zahlreiche symphonische Werke, Opern und geistliche Chormusik); es nimmt aber in seinem Schaffen einen besonderen Platz ein, und er hat seine Klavierwerke auch immer als Erster aufgeführt. Die Kammermusik macht nur einen kleinen Teil seiner Werke aus: Neben einigen frühen Kompositionsversuchen sind das die beiden „*Trios élégiaques*“ (das zweite schrieb er zum Gedenken an seinen Mentor Tschairowsky) sowie die *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 19. Diese Werke stammen alle aus Rachmaninows Jugendzeit, und die Sonate op. 19 ist sein letztes Kammermusikwerk. Er nahm die Arbeit daran im Sommer 1901 auf und beendete sie am Tag vor ihrer Uraufführung, die am 1. Dezember desselben Jahres in Moskau stattfand. Gewidmet ist sie dem Violoncellisten Anatoli Brandukov (1859-1930), mit dem er befreundet war und der als Vater der großen russischen Schule des Violoncellos gilt; für ihn hatte Rachmaninow 1892 bereits die *Deux Pièces* op. 2 (*Prélude* und *Danse orientale*) geschrieben, die seine erste Veröffentlichung darstellen.

Rachmaninow hatte gerade eine schwierige Zeit hinter sich: Seine anspruchsvolle *Erste Symphonie* (1897) war ein Misserfolg (die öffentliche Uraufführung wurde ganz offensichtlich von feindlich gesinnten Instrumentalisten sabotiert, und Glasunow, der sie dirigierte, befand sich vermutlich in betrunkenem Zustand), und er fiel daraufhin in eine lange, tiefe Depression und spielte mit dem Gedanken, das Komponieren aufzugeben und sich dem Dirigieren zuzuwenden. Doch von Januar bis Juni 1900 war er bei dem Neurologen N. V. Dahl in einer auf Hypnose basierenden therapeutischen Behandlung, die schließlich befreiend wirkte. Rachmaninow hatte wieder Selbstvertrauen und machte sich an die Komposition seines *Klavierkonzerts Nr. 2*, das er seit etlichen Jahren im Sinn hatte und dessen Uraufführung im Herbst 1901 in Moskau unter der Leitung seines Veters Alexander Siloti ein voller Erfolg war. Der Arbeit an der Sonate op. 19 konnte dieses günstige Vorzeichen nur förderlich sein, und Rachmaninow freute sich darüber: „Meine Angst war weg und hatte einer frühlinghaften Träumerei Platz gemacht, einer Art Sehnsucht, die von Hoffnung und Begierde erfüllt ist.“

Dieser Geisteszustand fand seinen Ausdruck in dieser Sonate, in der sich Rachmaninow – bewusst oder unbewusst – auch von seinem Vorbild Chopin leiten ließ: das gleiche, düstere, gärende g-Moll, die gleiche viersätzigige Form mit einem *Scherzo* an zweiter Stelle, das gleiche Streben nach einer durchdachten, leidenschaftlichen Tonsprache, die die beiden Protagonisten in einen hitzigen Austausch treibt. Die Eigenständigkeit von Rachmaninows Sonate besteht in der gefühlsbetonten Stimmung, die ausgeprägter ist als bei Chopin (der sich wohl dazu gezwungen hat, in seiner Sonate die persönliche Ausdrucksweise zugunsten einer komplexen, sinnfälligen thematischen Konstruktion hintanzustellen). Die langen, weit ausholenden melodischen Phrasen bei Rachmaninow führen zu einem unaufhaltsamen, emotionalen Höhepunkt, der von einem üppigen, zuweilen fast überladenen pianistischen Tonsatz noch betont wird. Im *Scherzo* lässt sich noch ein anderer Einfluss erkennen: der von Schumann und von Schuberts Lied *Erlkönig*. Die fantastische „Schwarze Romantik“ äußert sich hier ungestüm in der düsteren Tonart c-Moll, in einem beharrlichen Rhythmus und geschickt gesetzten, erregten Akzenten. Doch bald scheint – im zentralen Trio – die vom warmen Klang des Violoncellos getragene Poesie wieder auf. Die Sonate endet in einem finalen Überschwang der Freude und Lebenskraft und in leuchtendem G-Dur.

ISABELLE ROUARD

Übersetzung: Irène Weber-Froboese



## ALEXANDER MELNIKOV, JEAN-GUIHEN QUEYRAS - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Complete works  
for violoncello and piano**

2 CD HMC 902183.84

**The complete Sonatas  
for violin / violoncello and piano**

With Isabelle Faust, violin

6 CD HMX 2908873.78



ANTONÍN DVOŘÁK

**Cello Concerto  
Dumky Trio op. 90**

With Isabelle Faust, violin  
The Prague Philharmonia  
 Jiří Bělohlávek

CD HMC 901867



**Triple Concerto  
Piano Trio op. 36 [after Symphony no. 2]**

With Isabelle Faust, violin

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado

CD HMM 902419



ROBERT SCHUMANN TRILOGY

**Cello Concerto  
Piano Trio no. 1**

CD + DVD HMC 902197

**Piano Concerto  
Piano Trio no. 2**

CD + DVD HMC 902198



**Violin Concerto  
Piano Trio no. 3**

1 CD + DVD HMC 902196

With Isabelle Faust, violin  
Freiburger Barockorchester,  
Pablo Heras-Casado



CLAUDE DEBUSSY

**Les Trois Sonates / The Late Works**

With Isabelle Faust, violin

Tanguy de Williencourt, piano

Javier Perianes, piano

Antoine Tamestit, viola

Magali Mosnier, flute

Xavier de Maistre, harp

CD HMM 902303



# harmonia mundi, la boutique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :  
**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022  
Enregistrement : 8-11 septembre 2020, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)  
Réalisation, direction artistique et montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin  
Prise de son : Thomas Bößl, Teldex Studio Berlin  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Photos : © Uwe Arens  
Maquette : Atelier harmonia mundi